REFLEXÕES METODOLÓGICAS SOBRE A CATALOGAÇÃO DE MÚSICA RELIGIOSA DOS SÉCULOS XVIII E XIX EM ACERVOS BRASILEIROS DE MANUSCRITOS MUSICAIS

Paulo CASTAGNA(*)

CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

1. Introdução

A organização e catalogação de acervos constituídos principalmente de música religiosa manuscrita já era praticada, no Brasil, desde fins do séc. XIX, mas ainda por motivos funcionais. Entre os exemplos mais antigos, estão o catálogo das composições de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) existentes na Capela Imperial do Rio de Janeiro por Joaquim José Maciel (1887)[1] e o catálogo musical da mesma instituição, elaborado por Miguel Pedro Vasco em 1902.[2] A atividade de organização e catalogação de acervos por razões musicológicas, ou seja, científicas, começou entretanto a ser realizada, no Brasil, somente a partir dos trabalhos de Cleofe Person de Mattos, em 1970.

Na década de 1980, essa atividade ampliou-se consideravelmente e vários acervos brasileiros começaram a ser organizados e catalogados, embora não existam ainda catálogos publicados de todos eles. Apesar disso, a metodologia utilizada na catalogação de manuscritos musicais religiosos no Brasil não tem sido suficientemente desenvolvida ou discutida, verificando-se, ainda, a dependência de concepções ligadas à prática musical européia do séc. XIX, muitas vezes acarretando descrições parciais e idealizadas dos acervos.

2. Catálogos publicados de acervos brasileiros de manuscritos musicais

(*) Pesquisador da música brasileira e Professor do Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

[1] "*Catálogo das músicas arquivadas na Capela Imperial, de composição do Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia, organizado por ordem do Illmo. Snr. Monsenhor Inspetor, pelo arquivista Joaquim José Maciel*". Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, lata 7, doc. 9. Cf.: MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. p.58-59.

Os catálogos de manuscritos musicais brasileiros mais significativos começaram a surgir em 1970, com a publicação do *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*, por Cleofe Person de Mattos, que relaciona manuscritos deste compositor encontrados em vários cervos do país.[3] Mais significativos, porque o trabalho foi estruturado em forma de índice analítico, incluindo o denominado *incipit musical* (uma transcrição dos primeiros compassos da obra) e constituindo-se em instrumentos de busca de aplicação musicológica. Esse tipo de catálogo não é mais dedicado à utilização funcional de um grupo de obras, porém destinado a apresentar ao pesquisador, de forma econômica e precisa, a maior quantidade possível de informações referentes às obras catalogadas, que permite associá-las entre si e a quaisquer outras composições conhecidas.

A partir desse método, quatro novas iniciativas surgiram no Brasil nos últimos trinta anos: a primeira delas foi o catálogo de uma coleção de microfilmes realizada pela PUC (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), em colaboração com a Xerox do Brasil. Os manuscritos musicais foram microfilmados em dez acervos do Estado de Minas Gerais e em um acervo da cidade do Rio de Janeiro. O catálogo foi publicado em 1978, com o título *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*, sob a coordenação de Elmer Corrêa Barbosa.[4]

Passaram-se treze anos até iniciar-se uma nova publicação nessa área, planejada para três volumes: o catálogo dos manuscritos da Coleção Curt Lange, do Museu da Inconfidência (Arquivo Casa do Pilar) de Ouro Preto.[5] Sob a coordenação de Régis Duprat e Carlos Alberto Balthazar, o primeiro volume, que relaciona obras de compositores "mineiros", foi publicado em 1991, enquanto o segundo, dedicado a compositores

[2] "*Catálogo das músicas arquivadas na Capela Imperial (Catedral Metropolitana) da Arquidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro em 13 de janeiro de 1902.*" Cf.: MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Op. cit., p.59.

[3] MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Op. cit., 413p.

[4] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454p.

[5] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. v.1 [Compositores Mineiros dos séculos XVIII e XIX], 1991, 178 p. e v.2 [Compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX], 1994, 92p. (Coleção pesquisa Científica)

"não mineiros", foi impresso em 1994, estando em preparação o terceiro volume, com a relação das obras anônimas.

Em 1995 surgiu o "Catálogo temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes", incluído no livro *Música na Sé de São Paulo colonial*, de Régis Duprat, que descreve obras de cinco acervos diferentes, dos Estados de São Paulo e Minas Gerais.[6] Finalmente, em 1997 foi impresso, por Lenita Nogueira, o *Catálogo de manuscritos musicais* do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas,[7] em verdade, o primeiro catálogo integral de um arquivo musical brasileiro, já que os anteriores são repertórios que relacionam os manuscritos conhecidos com obras de um determinado compositor ou catálogos de coleções.

3. Novos trabalhos

Nos últimos anos, começaram a ser organizados e catalogados vários acervos brasileiros de manuscritos musicais, aumentando as discussões sobre a preservação e acesso ao patrimônio arquivístico-musical e surgindo novas perspectivas metodológicas nessa área, incluindo contribuições da moderna arquivologia.[8]

Em 1996 iniciei a coordenação de uma equipe que, até o início de 1999, trabalhou na organização e catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, que contém boa parte dos impressos e manuscritos musicais que pertenceram à Catedral de São Paulo.[9] A idéia era desenvolver um método de organização e catalogação baseado nos quatro catálogos analíticos até então publicados no Brasil e mesmo em catálogos estrangeiros recentes. Deparei-me, no entanto, com problemas específicos nesse acervo, que nem sempre puderam ser resolvidos com base na metodologia utilizada nos catálogos disponíveis, o que obrigou-me a gastar mais tempo com a reflexão metodológica que, propriamente, com a catalogação do acervo.

Iniciei essa tarefa pela análise da metodologia empregada nos catálogos brasileiros citados, reconhecendo seu inegável pioneirismo e sua incontestável importância e

---

[6] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

[7] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.

[8] Cf.: COTTA, André Guerra. Subsídios para uma Arquivologia Musical. XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p.238-243.

[9] Cf.: CASTAGNA, Paulo. A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n.1, jan.1999, p.16-27.

utilidade. Tais publicações, no entanto, incorporaram algumas concepções *a priori* que nem sempre permitem solucionar problemas complexos encontrados na música religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX.

Apesar de eu me referir exclusivamente ao caso brasileiro, creio que muitos dos problemas aqui levantados são comuns a toda a América Latina e, por isso, espero poder contribuir com reflexões e propostas para debates que nos conduzam a um desenvolvimento metodológico nesta área. Embora ainda seja difícil apresentar soluções para todos esses problemas, é importante identificá-los, abri-los para o debate e, quando possível, propor e discutir algumas alternativas.

Seis aspectos serão aqui analisados: 1) a concepção de obras "cristalizadas" no momento de sua composição; 2) a concepção de um manuscrito "original"; 3) a função cerimonial das composições; 4) a unidade funcional nos manuscritos; 5) a utilização de frontispícios de manuscritos ou designações funcionais como títulos das composições; 6) a necessidade de atribuição autoria às composições.

4. Composições "cristalizadas"

A concepção surgida no séc. XIX, de obras musicais definitivamente fixadas, "cristalizadas" no momento de sua composição, legou-nos a tendência de procurar, dentre as versões conhecidas, a instrumentação, harmonia, texto, durações e melodias que sejam "originais", tendendo as diferenças desse padrão a serem reconhecidas como alterações do modelo inicial. O problema é que a música religiosa, no Brasil, assim como em toda a América Latina, não apresentou esse caráter definitivo, até o final do séc. XIX, sendo a música adaptada às necessidades práticas e/ou cerimoniais, sempre que necessário.

Com base nessa idéia, em muitos casos as composições vem sendo catalogadas de modo a se fixar os padrões "originais" nela reconhecidos, mesmo que não exista fundamentação científica para esse tipo de procedimento. As diferenças entre os manuscritos às vezes são comentadas em observações, ou sequer mencionadas, já que se teria chegado à configuração inicial ou "original" da obra. Corre-se o risco, entretanto, de ser esta uma escolha *a priori*, que acarreta a perda de informações e a conseqüente limitação da pesquisa. Giulio Argan, no caso das artes plásticas e arquitetura, já defendia a

catalogação integral dos objetos artísticos para evitar escolhas *a priori* e garantir um conhecimento efetivo dos acervos:[10]

> "*Temos o dever de projetar os desenvolvimentos metodológicos da nossa disciplina. Em primeiro lugar, precisamos dar a ela procedimentos e meios de pesquisa adequados aos das demais disciplinas científicas.* [...] *A classificação integral? Sim, a classificação integral, porque a nossa metodologia não deve partir de escolhas* a priori, *de discriminações arbitrárias de arte e não-arte.* [...]"

No catálogo das obras de André da Silva Gomes, por exemplo,[11] a composição n. 98, encontrada somente no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo - um *Christus factus est* (Antífona final das Laudes do Tríduo Pascal) - foi estabelecida enquanto composição para dois coros e órgão. O referido Arquivo, contudo, possui sete cópias referentes a essa obra: duas delas são do próprio Silva Gomes, mas a primeira é de uma versão a quatro vozes e a segunda de uma versão a oito vozes.[12] Ora, se o próprio compositor produziu duas versões diferentes desse *Christus factus est*, por qual razão foi escolhida somente uma delas como a versão correta ou "original"?

Uma solução possível para este caso seria catalogar cada uma das versões em uma entrada diferente, numerando-as para facilitar sua consulta. Outra solução, que nos auxiliaria a conhecer melhor o conteúdo do acervo através do catálogo, seria indicar separadamente os *conjuntos* de cópias, se possível numerando-os, em lugar de mencionar simultaneamente todas as cópias disponíveis.

Um *conjunto* pode ser compreendido como a totalidade de partes vocais e/ou instrumentais, copiadas pelo mesmo copista na mesma época. Embora nem sempre seja simples separá-los, em razão das semelhanças que podem existir entre os padrões de cópia, esse procedimento permite visualizar, isoladamente, as informações relativas a cada um dos conjuntos conhecidos, como título ou frontispício, nome do copista, local e data de cópia e partes disponíveis para cada um deles.

5. Manuscrito "original"

---

[10] ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*; tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1993. Cap.2 (A arte no contexto da cultura moderna), p.89.

[11] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. Op. cit., n.098, p.197.

[12] A versão a quatro vozes pode ser encontrada, no ACMSP, em P 25 (B) e em P 101 (D) C-4/5/6/7. A versão a oito vozes encontra-se em P 101 (E) C-3/4.

Como decorrência da mesma concepção de obras “cristalizadas” no momento de sua composição, pode-se identificar também a tendência de se associar a cópia mais antiga que se conhece de uma determinada obra e mesmo os autógrafos (cópias feitas pelo próprio compositor) à idéia de manuscrito “original”. De acordo com essa concepção, tal manuscrito seria o documento produzido logo após o ato composicional e que, portanto, poderia conter informações sobre a criação da obra, como local, data e instrumentação “originais”.

Para refletir sobre essa tendência, utilizo, novamente, um exemplo do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Dentre as cerca de cem obras de André da Silva Gomes preservadas em manuscritos no ACMSP,[13] trinta delas foram copiadas em cinqüenta e uma cópias, entre 1810 e 1811, pelo próprio compositor, com o auxílio de dois outros copistas não identificados, que geralmente se encarregavam das partes vocais, não se considerando, aqui, as cópias de períodos posteriores. As cópias de cada um desses copistas são facilmente reconhecíveis, devido à utilização de tinta, caligrafia e papel muito semelhantes, além de uma nítida intenção de produzir cópias que resistissem o maior tempo possível ao uso, já que a maioria delas utiliza papel resistente e está relativamente bem preservada.

O catálogo de obras desse compositor, publicado por Régis Duprat, utiliza tais datas como datas de composição, devido à existência das cópias autógrafas. Ora, se André da Silva Gomes começou a trabalhar como mestre de capela em São Paulo em 1774 e, a partir de 1797, já começava a exercer cargos mais rentáveis fora da Catedral e em atividades nem sempre musicais,[14] que razão teria ele para, quase quarenta anos depois do início de suas atividades nessa igreja, compor cerca de um terço das obras que permaneceram no arquivo dessa igreja? A hipótese mais viável, neste caso, é que Silva Gomes e seus auxiliares teriam recebido o encargo de copiar composições antigas, cujos manuscritos encontravam-se em mau estado de conservação, provavelmente devido ao uso excessivo na Catedral. É mais provável, portanto, que tais obras estejam entre as mais antigas composições desse mestre de capela e não entre as suas composições tardias, como supõe Régis Duprat.

[13] Grande parte dos manuscritos em questão possuem, no frontispício, a referência a André da Silva Gomes com a preposição latina “*ab*” (de). Não existem elementos suficientes, até o momento, para saber se a expressão “*ab Andrea Silvio Gumis*” foi utilizada para indicar composição do mestre de capela ou também pode significar propriedade, independentemente da autoria.

Embora ainda não tenha surgido documentação que possa comprovar a suposição acima formulada, fenômeno semelhante ocorreu em Mariana (MG) em 1826, quando o mestre de capela João de Deus de Castro Lobo recebeu 45\$000 réis da Fábrica da Catedral para recopiar nove grandes manuscritos musicais (e não compor as obras), como explicita o registro da Fábrica. O assento de pagamento ao mestre de capela, que no documento aparece após a lista das músicas, é o seguinte:[15]

> "*Todas estas músicas foram pagas pela Fábrica da Catedral e por Sua Excelentíssima Reverendíssima, cópia e papel, o que tudo consta dos livros da Fábrica, de receita e despesa, à f. 152, ter pago o Cônego Fabriqueiro o seguinte: Pagou ao P.^{e} Mestre João de Deus da renovação das músicas das Festividades da Sé por ordem de Sua Excelentíssima Reverendíssima – 45\$000.*"

Os indícios disponíveis, portanto, apontam para a hipótese de que, no caso dos trinta manuscritos copiados por André da Silva Gomes e seus auxiliares, as datas constantes nos documentos referem-se apenas à cópia e não à composição. Parece-me prudente, em tais casos, não procurar inserir, em catálogos de manuscritos, *datas de composição*, mas tão somente *datas de cópia* (valendo o mesmo para o local e a instrumentação observadas), caso contrário corre-se o risco de serem apresentadas informações nem sempre reais. A datação de uma obra (e não da cópia manuscrita), quando possível, é tarefa que cabe à pesquisa musicológica propriamente dita e não exatamente à arquivologia.

6. A função cerimonial

---

[14] OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844)* "*O mestre de Capela da Sé de São Paulo*": Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafica Tietê S.A.], 1954. 58p.

[15] "*Lista das Musicas pertencentes a Cathedral que naõ fo-/raõ entregues ao actual M.^{e} da Capella o S.^{r} G.^{el} M.^{e} Joze / Fellipe Corr.^{a} Lx.^{a} p.^{r} falecim.^{to} do P.^{e} M.^{e} Joaõ de D.^{s}*" Museu da Música de Mariana (MG), Armário 1, Gaveta 4, pasta "Documentário" (folha solta de 31,0 x 21,3 cm, provavelmente retirada de um livro de registros), publicado em: REZENDE FONSECA, Maria da Conceição. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana: Arquivo de música dos séculos XVIII e XIX. In: I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, MG, 1 a 4 de julho de 1984. *Anais*. Belo Horizonte, Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana [Imprensa Universitária], [1985]. p.51-80 (o documento está transcrito à p.55). O mesmo texto foi reimpresso em: REZENDE [FONSECA], Maria [da] Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p.593. A autora informa, apenas, que esse documento "foi encontrado em Mariana".

O conhecimento dos textos é fundamental para a catalogação de música religiosa. Muitas vezes, a escassez ou até mesmo a perda de informações relativas à função cerimonial de certos textos litúrgicos e não litúrgicos induz o arquivista a inserir, no catálogo, informações conflitantes, transferindo o problema ao pesquisador. A maior parte dos textos encontrados em manuscritos musicais de acervos brasileiros, entretanto, refere-se ao rito tridentino (1568-1904) e pode ser conferida em livros litúrgicos. Apesar disso, os catálogos consultados demonstram uma certa deficiência na identificação das funções cerimoniais, seja por omissão, pelo emprego de expressões pouco precisas, pela apresentação de informações incorretas ou mesmo pela utilização de critérios diferentes em um mesmo catálogo.

Nos catálogos da Coleção Curt Lange e do Museu Carlos Gomes existe uma utilização excessiva da expressão *ofício* para designar Horas Canônicas, apesar de *ofício* significar, em princípio, qualquer cerimônia litúrgica, como na expressão *ofícios da Semana Santa*, aplicada a Missas, a Horas Canônicas e a outras cerimônias desse período. Seria mais adequado, nesse caso, a explicitação do ofício em questão, como Missa, Vésperas, Matinas, Laudes, etc. Na Semana Santa existem duas ocasiões nas quais esse termo era corrente nos séculos XVIII e XIX - o Ofício de Domingo de Ramos (que contém a Aspersão da Água Benta, a Bênção dos Ramos, a Distribuição dos Ramos e a Procissão dos Ramos) e os Ofícios de Trevas do Tríduo Pascal (que inclui Matinas e Laudes) - mas em outros casos é necessário maior cuidado em seu uso, para benefício da precisão referencial.

A Semana Santa é, de fato, o período que apresenta as cerimônias mais complexas do ano litúrgico. Evitando a designação precisa das funções cerimoniais dos textos musicados, os autores dos catálogos de obras de José Maurício Nunes Garcia[16] e de André da Silva Gomes[17] criaram uma seção exclusiva de composições para a Semana Santa, mas apresentam, em outras seções, obras que também foram destinadas a esse período litúrgico. A liturgia tridentina prescreve, para a Semana Santa, textos cujas fun

---

[16] MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Op. cit., n.193-225, p.291-322. As seções desse catálogo são as seguintes (a numeração não consta nessa publicação): 1 - Antífonas; 2 - Benditos; 3 - Cânticos; 4 - Hinos; 5 - Ladainhas; 6 - Motetos; 7 - Novenas, Setenário, Trezena; 8 - Salmos; 9 - Tantum ergo; 10 - Te Deum; 11 - Trechos de classificação imprecisa; 12 - Missas; 13 - Credos; 14 - Graduais; 15 - Laudamus; 16 - Ofertórios; 17 - Qui sedes e Quoniam; 18 - Seqüências; 19 - Matinas; 20 - Vésperas; 21 - Ofícios Fúnebres; 22 - Obras para a Semana Santa; 23 - Obras profanas; 24 - Obras instrumentais; 25 - Obra teórica; 26 - Orquestração.

[17] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. Op. cit., n.094-114, p.194-114. As seções deste catálogo são as seguintes: A - Antífonas; B - Hinos; C - Ladainha; D - Matinas; E - Missas; F - Motetos; G - Ofertórios; H - Salmos; I - Semana Santa; J - Seqüências; L - Te Deuns; M - Diversos.

ções estão quase todas representadas nas seções idealizadas nos catálogos de Cleofe Person de Mattos e de Régis Duprat e, portanto, a única razão para sua aglutinação dessas composições em uma única seção foi a dificuldade de sua designação funcional, o que acarretou o emprego de critérios diferentes para a classificação de música escrita para funções cerimoniais semelhantes.

Caso particularmente complexo é o das cerimônias não litúrgicas, cujos textos não existem ou possuem funções diferentes daquelas indicadas nos livros litúrgicos. Assim como existem gêneros religiosos não litúrgicos na América Espanhola (notadamente os vilancicos e as oratórias), são conhecidos vários gêneros não litúrgicos entre os manuscritos musicais brasileiros, como o Moteto ao Pregador, as Novenas, as Trezenas e as cerimônias não litúrgicas da Quaresma, entre elas a Via Sacra, a Procissão dos Passos, a Encomendação de Almas, as Procissões dos Depósitos das Dores e dos Passos, as Rasouras, a Procissão do Encontro, o Setenário das Dores, a Procissão da Soledade (ou das Dores) e os Sermões da Quaresma.

A desconsideração desse fenômeno produziu vários equívocos nos catálogos consultados. A composição de Ginés de Morata para o texto [*Æstimatus sum*] *cum descendentibus in lacum* (segunda parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa), por exemplo, foi designada, no catálogo da Coleção Curt Lange, como "*Responsório oitavo do Ofício de Sábado Santo ad Matutinum*",[18] informação que altera o próprio significado dessa obra.

O Moteto ao Pregador (ou Solo ao Pregador) é uma peça geralmente escrita para voz solista e acompanhamento instrumental, cantada antes ou depois de uma pregação ou sermão, em várias cerimônias religiosas. Alguns Motetos ao Pregador utilizam textos não litúrgicos, como *Tu qui legis*, *Tremit mundus* e *O vere Christe*, mas o problema maior surge quando essa música utiliza um texto também litúrgico, como *Ave Regina Cælorum* (Antífona de Nossa Senhora, desde as Completas da Purificação até a Quinta-feira Santa), *Ave Maris Stella* (Hino das Vésperas de Nossa Senhora) *Creator alme siderum* (Hino das Vésperas dos Domingos do Advento) *Panis Angelicus* (sexta estrofe do *Sacris solemnis* - Hino de Matinas ou Hino ao Santíssimo Sacramento) e *Veni Creator Spíritus* (Hino das Vésperas de Pentecostes), entre outros.

Alguns Motetos ao Pregador, nos catálogos consultados, foram atribuídos a funções cerimoniais incorretas ou tiveram sua função omitida. O *Veni creator* de Vicente

Ferreira do Espírito Santo, por exemplo, foi catalogado como "*Hino para Pentecostes*", embora o frontispício do referido manuscrito contenha a seguinte informação: "*Veni Creator, Soprano, Solo ao Pregador por V.F.E. Santo*".[19]

Uma solução para esse tipo de problema seria um estudo sistemático dos textos litúrgicos e sua presença nas composições preservadas em acervos brasileiros de manuscritos musicais. Essa tarefa não é muito simples, pois requer a consulta de fontes referentes à liturgia para a qual a música foi composta e também o estudo dos textos não litúrgicos presentes no Brasil.

Ainda não existe, no país, o hábito de se estudar cerimoniais e livros litúrgicos para o esclarecimento de questões referentes à função cerimonial da música religiosa e também são pequenas as iniciativas em relação à preservação e catalogação desse tipo de fonte. Trabalhos nessa área serão fundamentais para o desenvolvimento da arquivologia musical e para o estabelecimento de novos princípios metodológicos na pesquisa musicológica.

7. A unidade funcional

Embora nos itens precedentes tenham sido abordados importantes problemas metodológicos observados no processo de catalogação, a concepção de que os manuscritos musicais possuem uma unidade em relação ao cerimonial religioso é, certamente, a que mais prejudica o leitor que tenta localizar composições em um catálogo de manuscritos.

É necessário estabelecer, aqui, a diferença entre *composição* e *manuscrito musical*. O manuscrito musical é um suporte físico, um documento, que não possui necessariamente uma única obra e, muitas vezes, não possui música de um único autor. No caso da música religiosa, a noção de *composição* está ligada ao texto que deve ser musicado, à sua função nas celebrações e a fatores de ordem musical que adiante serão mencionados. Os catálogos consultados, no entanto, ora descrevem composições, ora descrevem manuscritos, problema que resulta na falta de um conhecimento efetivos dos acervos catalogados.

---

[18] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Op. cit., v.2, n.298, p.47.
[19] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Op .cit., v.1, n.072, p.56.

Para o copista que produz material para um coro, não existe, necessariamente, preocupação com a unidade composicional ou funcional do manuscrito. A intenção maior é, geralmente, a praticidade, pois muitas vezes são copiados, em um mesmo papel ou caderno, obras destinadas a cerimônias celebradas em horários diferentes de um mesmo dia, ou até mesmo em dias diferentes. Há casos em que duas ou mais obras diferentes aparecem associadas, em um determinado manuscrito, podendo também ser encontradas em manuscritos separados.

A tendência, nos catálogos consultados, é elaborar o *incipit* musical somente da primeira composição que aparece em um determinado manuscrito, dando-se menor atenção às demais. Na referência n. 122 (v. 1) do catálogo da Coleção Curt Lange,[20] por exemplo, estão descritos alguns conjuntos manuscritos que contém música para todas as unidades funcionais do Ofício e da Missa de Domingo de Ramos. Nessa unidade de descrição que, portanto, indica o Ofício e a Missa de Ramos como uma única composição, foi apresentado o *incipit* musical da Aspersão da Água Benta, não ocorrendo o mesmo com as demais unidades funcionais ou cerimoniais. A eventual tentativa de comparação das unidades cerimoniais do ofício, do ordinário, do próprio ou da Paixão de Missas de Domingo de Ramos encontradas em outras fontes, com os exemplos musicais similares desse manuscrito, torna-se prejudicada, pela ausência do *incipit* musical para essas unidades.

O fenômeno inverso pode ser observado em dois itens do mesmo catálogo, relativos à hoje denominada *Missa em Fá* de Lobo de Mesquita. Inicialmente, é preciso considerar que, desde meados do séc. XVIII, o ordinário das Missas festivas (como é o caso da citada Missa de Lobo de Mesquita), era dividido em dois grandes blocos, muitas vezes com tratamentos musicais diferentes: o primeiro, denominado "Missa", era integrado pelo *Kyrie* e pelo *Gloria*, enquanto o segundo, denominado "Credo", era constituído pelo *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* (por isso, o ordinário completo de uma missa festiva era normalmente denominado "Missa e Credo"). São muito comuns, em acervos brasileiros, os manuscritos com música para "Missas" e para "Credos", nem sempre sendo possível definir quais "Missas" correspondem a quais "Credos" e vice-versa.

[20] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Op. cit., v.1, n.122, p.85.

Na referência n. 117 (v. 1) do catálogo da Coleção Curt Lange,[21] a *Missa* de Lobo de Mesquita aparece na forma “Missa e Credo”, mas uma cópia desse mesmo “Credo” foi catalogada na referência n. 181 (v. 1),[22] com indicação de autoria de Francisco de Sales Couto. Por qual motivo a mesma composição foi atribuída a dois autores diferentes em um mesmo catálogo? Onde, exatamente, começa e termina uma *composição*, para que esta receba uma unidade de descrição exclusiva em um determinado catálogo?

O estudo de manuscritos musicais brasileiros e a tentativa de determinar limites mais precisos para as composições, levou-me a reconhecer pelo menos quatro níveis de organização na música religiosa dos séculos XVIII e XIX, todos eles com implicações arquivísticas. Os nomes propostos a esses níveis são os seguintes:

1. Unidade cerimonial ou “ofício”
2. Unidade funcional
3. Unidade musical permutável
4. Seção

> 1. A *unidade cerimonial* designa a cerimônia religiosa (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita pela liturgia (no caso de texto litúrgico) ou cultivada por tradição (no caso de texto não litúrgico). Exemplos litúrgicos são as Missas (ordinário e próprio) e as Horas Canônicas (Vésperas, Matinas, Laudes, etc.), enquanto exemplos não litúrgicos são as Procissões da Quaresma, as Novenas, as Trezenas, a Encomendação de Almas e outros. Normalmente, cada unidade cerimonial é tratada, nos livros litúrgicos, como um “ofício”, mas na Semana Santa existem ofícios constituídos de várias unidades cerimoniais, como o Ofício de Domingo de Ramos (que contém a Aspersão da Água Benta, a Bênção dos Ramos, a Distribuição dos Ramos e a Procissão dos Ramos), os Ofícios de Trevas do Tríduo Pascal (que inclui Matinas e Laudes) e a “Missa” de Sexta-feira Santa (constituída pela Missa dos Pré-santificados, Adoração da Cruz e Procissão ao Santíssimo Sacramento), entre outros.
>
> 2. A *unidade funcional* designa cada um dos textos de uma *unidade cerimonial* (e a música para eles escrita) que possuem uma unidade intrínseca, de acordo com os livros litúrgicos (no caso de unidade litúrgica) ou com a tradição (no caso de unidade não litúrgica). Exemplos litúrgicos são cada uma das partes do ordinário ou do próprio das Missas, cada uma das Antífonas, Salmos, Hinos, Cânticos, Lições e Responsórios das Horas Canônicas, enquanto exemplos não litúrgicos são cada um dos motetos da Procissão dos Passos da Quaresma, o Invitatório, o Hino, a Antífona e cada uma das Jaculatórias das Novenas.

[21] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Op. cit., v.1, n.117, p.80
[22] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Op. cit., v.1, n.181, p.117.

3. A *unidade musical permutável* designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de *unidades funcionais*) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da concepção de unidade musical utilizada por compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos. Exemplos encontrados no Brasil são as Lições das Matinas, os Responsórios das Matinas, as Turbas da Paixão, os Impropérios da Adoração da Cruz, os Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo e outros mais.

4. A *seção* designa a música e o texto correspondente aos maiores trechos de uma *unidade funcional*, ou de uma *unidade musical permutável*, quando esta é menor que uma *unidade funcional*. Exemplos de *unidades musicais permutáveis* menores que uma *unidade funcional* são as Turbas da Paixão (a Paixão é uma *unidade funcional* da Missa e esta é uma *unidade cerimonial*) e o estribilho (*Heu! Heu! Domine!*) da primeira parte da Procissão do Enterro. As seções geralmente estão divididas, nos manuscritos, com barra dupla e podem corresponder a frases, versículos, metades de versículos, estrofes, ou mesmo a todo o texto de uma *unidade funcional*. Cada *seção* pode conter uma única palavra ou dezenas delas, ao passo que a *unidade musical permutável* pode conter uma ou mais *seções*. Exemplos de seções (referem-se aos textos e sua música) são o "*Jesum Nazarenum*", das Turbas da Paixão de Sexta-feira Santa, o "*Pupilli facti sumus*", dos Versículos da Primeira parte da Procissão do Enterro de Sexta-feira Santa, o "*Jesu Redemptor omnium*", do Hino das Vésperas do Natal e o "*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*", da Doxologia dos Salmos de Horas Canônicas.

Considerando-se esses níveis de organização, existem várias possibilidades para se catalogar as composições encontradas em manuscritos musicais. Uma delas seria considerar a *composição* eqüivalente a uma *unidade cerimonial* e outra, cujo interesse estou demonstrando em minha tese de doutoramento,[23] seria considerar a *composição* eqüivalente a uma *unidade musical permutável*.

Um dos problemas metodológicos verificados nos catálogos consultados é o fato de todos eles basearem suas referências mais nas unidades documentais (os manuscritos propriamente ditos) que nas unidades cerimoniais ou musicais encontradas. Além disso, tais catálogos não possuem uma definição precisa para a natureza de cada unidade de descrição: ora relacionam *unidades cerimoniais*, ora *unidades musicais permutáveis*, ora *seções*.

Algumas vezes, os catálogos consultados relacionam unidades maiores que uma *unidade cerimonial* ou mesmo misturas delas, como é o caso dos "Salmos de Vésperas",

---

[23] CASTAGNA, Paulo. O *estilo antigo* na prática musical paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. 3 v.Tese (Doutoramento em História) - Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. A conclusão dessa tese está prevista para janeiro de 2000.

do catálogo de obras de André da Silva Gomes (que agrega música de Salmos cantados em dias diferentes),[24] do “Ofício e Missa dos Defuntos”, do catálogo do Museu Carlos Gomes[25] e do catálogo da Coleção Curt Lange[26] (que agregam música para as Matinas dos Defuntos e para a Missa dos Defuntos em uma única unidade de descrição), os “Ofícios” do catálogo de microfilmes *O ciclo do ouro* (que agregam música para as Matinas de Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo)[27] e as “Antífonas do *Benedictus*” da mesma publicação (que agregam Antífonas do *Benedictus* das Laudes de Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo).[28]

Como exemplo das possibilidades de catalogação de música religiosa manuscrita, poderíamos utilizar o conjunto n. 253 do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo,[29] cuja música é idêntica a um conjunto sem código do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG).[30] Esses dois conjuntos manuscritos possuem música para a Sexta-feira Santa, sendo representadas suas unidades cerimoniais e funcionais no quadro 1.

Quadro 1. Ofícios, unidades cerimoniais e unidades funcionais de ACMSP P 253 e de OLS, sem código.

Ofícios	Unidades cerimoniais	Unidades funcionais
“Missa”	Missa dos Pré-Santificados ou dos Catecúmenos	Primeiro Tracto
		Segundo Tracto

[24] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. Op. cit., n.90, p.188-189 e n.91, p.189-190.
[25] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. Op. cit., n.92, p.94.
[26] MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Op. cit., v.1, n.119, p.117 e n.120, p.83.
[27] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. Op. cit., p.146-147.
[28] BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. Op. cit., p.136 (primeira unidade de descrição).
[29] ACMSP P 253 - “*Suprano Tracto Primeiro*”. Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XIX]: partes de SATB.
[30] OLS, sem cód. - “*Soprano a 4 Vozes / dos / Tratos Paxaõ e Adoração / da Crus Prossiçaõ do Enterro / do Senhor / 17 / 1928 / Pertence a Hermenegildo J^{e} de Sousa Trindade / P^{r} dadiva de Manoel Jose da S^{a}*”. Cópia de Carlos Antônio da Silva, [São João del-Rei?, meados do séc. XIX]: partes de SATB. Este manuscrito está citado em: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*. Op. cit., p.271.

		Paixão
	Adoração da Cruz	**Invitatório e Impropérios**
		Hino
Procissão	**Procissão do Enterro**	**Estribilho**
		Primeira parte
		Segunda parte

A comparação desses dois documentos com outros manuscritos que possuem música para um ou mais textos neles representados demonstra que os copistas permutavam livremente determinadas unidades entre os manuscritos. Tais unidades nem sempre correspondem às unidades cerimoniais ou funcionais e, por essa razão, foram aqui denominadas *unidades musicais permutáveis*. Sua caracterização não depende apenas das particularidades dos textos religiosos em questão, mas principalmente da individualização dessas unidades pelos copistas. No quadro 2 podemos observar a comparação entre as unidades funcionais e as unidades musicais permutáveis encontradas nos referidos documentos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e da Orquestra Lira Sanjoanense.

Quadro 2. Unidades funcionais, unidades musicais permutáveis e textos de ACMSP P 253 e de OLS, sem código.

Unidades funcionais	Unidades musicais permutáveis	Textos
Primeiro Tracto	**Primeiro e segundo Tractos**	*Domine, audivi... / Eripe me, Domine*
Segundo Tracto		
Paixão	**Proêmio**	*Passio... Joannem*
	Turbas	*Jesum Nazarenum*
Invitatório e Impropérios	**Invitatório**	[*Ecce lignum crucis...*] *Venite, adoremus*
	Impropérios	*Popule meus*
Hino	**Hino**	*Crux fidelis*
Primeira parte	**Estribilho**	*Heu! Heu! Domine!*
	Versículos	*Pupilli facti summus*
Segunda parte	**Versículos - versão 1**	[*Æstimatus sum*] *cum descendentibus*
	Versículos - versão 2	*Sepulto Domino*

A aplicação desse método de catalogação permite um conhecimento mais substancial da música contida nos manuscritos musicais, frente aos métodos empregados nos catálogos consultados. A caracterização das *unidades musicais permutáveis,* entretanto, requer conhecimento não somente arquivístico, mas também musicológico, além de uma familiaridade com textos religiosos e suas funções cerimoniais.

Uma outra dificuldade na utilização desse procedimento é o fato de que os copistas caracterizavam *unidades musicais permutáveis* de forma diferente, dependendo do estilo composicional, do período em questão e do tipo de obra. O ordinário das Missas, por exemplo, geralmente era tratado, na música renascentista ou no *estilo antigo*, como apenas uma *unidade musical permutável*, enquanto o ordinário das Missas festivas, compostas entre meados do século XVIII e inícios do século XX, era dividido em duas dessas unidades (“Missa” e “Credo”). Nas Matinas, Paixões e outras unidades cerimoniais ou funcionais, a identificação das *unidades musicais permutáveis* depende não somente de seu estilo, mas também do tipo em questão: Paixões do tipo *turbas*, por exemplo (como a dos manuscritos acima analisados), quase sempre são divididas em Proêmio e Turbas, mas Paixões representantes de outros tipos foram considerados somente uma *unidade musical permutável*.

O desenvolvimento desse método requer estudos que possam definir quais foram as *unidades musicais permutáveis* próprias de cada época, estilo e tipo, para se elaborar unidades de descrição precisas para as diferentes composições de um mesmo manuscrito. Sua aplicação possui grande interesse científico, mas os fatores nele envolvidos são bastante complexos. Esse método é, de fato, mais complexo que o observado nos catálogos consultados, mas tem a vantagem de transferir para o arquivista muitos dos problemas que vem sendo legados aos consulentes.

De qualquer forma, a referência de *unidades musicais permutáveis* não é o único método possível de catalogação de música religiosa manuscrita. O problema, nos catálogos consultados, não é exatamente a desconsideração das *unidades musicais permutáveis* ou dos demais níveis de organização aqui mencionados, mas sim a falta de caracterização dos critérios adotados, ou a utilização de critérios diferentes, às vezes para a mesma composição musical.

8. Frontispícios ou designações funcionais como títulos das composições

Para a ordenação alfabética dos títulos de um mesmo autor ou de autores desconhecidos, adotou-se, em todos os catálogos publicados até agora, o frontispício ou a designação funcional da obra. Como os frontispícios não seguem normas estritas, po

dendo começar por palavras diferentes das encontradas no texto cantado, o mesmo texto, musicado por um mesmo autor, pode aparecer, no catálogo, em localizações diferentes, dependendo da primeira palavra do frontispício, o que dificulta a localização e a comparação das obras.

Esse problema induziu, no catálogo do Museu Carlos Gomes, por exemplo, a citação de duas cópias de uma mesma composição de Manuel José Gomes (*Veni Creator*) em referências separadas (n.106 e n.115), pelo fato de serem diferentes os frontispícios.[31] A observação do *incipit* musical e mesmo a consulta das cópias demonstra que estas se referem à mesma composição.

A ordenação por designação funcional, utilizada nos catálogos da Coleção Curt Lange e do Museu Carlos Gomes, também acarreta dificuldade na consulta. De acordo com esse critério, a Antífona do Salmo 150, das Laudes de Sábado Santo (*O vos omnes*), por exemplo, apareceria, no catálogo, na letra A, de *Antífona*, mas a terceira Lição das Matinas de Quinta-feira Santa, o Verso do nono Responsório das Matinas de Sexta-feira Santa ou o quinto Responsório das Matinas de Sábado Santo, que também utilizam o texto *O vos omnes*, apareceriam em lugares diferentes do mesmo catálogo. Para localizar uma composição em um catálogo impresso que utilizou esse critério de ordenação, o leitor fica, portanto, obrigado a saber, de antemão, qual é ou quais são as funções litúrgicas ou cerimoniais desse texto.

Os sistemas de acesso às informações por computador resolvem automaticamente esse problema, pois o consulente pode solicitar a busca automática de qualquer informação que desejar. Nos catálogos impressos, que, entretanto, ainda serão publicados e utilizados por muito tempo, uma outra possibilidade seria a ordenação das composições de um mesmo autor (ou de autores desconhecidos) em ordem alfabética do *incipit*, ou seja, das primeiras palavras do texto cantado, e não em ordem do texto do frontispício ou da designação funcional da composição.

Dessa maneira, todas as composições de um determinado autor sobre o texto *O vos omnes*, apareceriam, no catálogo, em seqüência, facilitando, inclusive, a identificação de obras coincidentes em cópias diferentes, muitas vezes com frontispícios e designações funcionais diversas. Maior praticidade, em relação às composições em si, seria a ordenação apenas pelo *incipit* do texto, independente do autor em questão, o que evi

[31] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. Op. cit., n.106, p.104 e n.115, p.109.

taria até mesmo a classificação de obras idênticas com diferentes indicações de autoria, em unidades de descrição distintas.

Inclui-se, neste caso, as composições cujo início, destinado ao cantochão, não aparece nos manuscritos, como [*Æstimatus sum*] *cum descendentibus in lacum...*, [*Asperges me*], *Domine, hyssopo et mundabor...*, [*Ave Maris stella*] *Dei mater...*, [*Credo in unum Deum*] *patrem omnipotentem...*, [*Benedictus Dominus, Deus Israel*] *quia visitavit...*, [*Gloria in excelsis Deo*] *et in terra pax...* e muitos outros. A utilização e ordenação alfabética pelo fragmento omisso entre colchetes, seguido das primeiras palavras disponíveis no texto cantado, permitiriam ao leitor localizar esses textos com maior rapidez nos livros litúrgicos, sendo mais complexa essa tarefa em relação ao texto que se inicia nos manuscritos, como *Cum descendentibus in lacum...*, *Domine, hyssopo et mundabor...*, *Dei mater...*, *Patrem omnipotentem...*, *Quia visitavit...*, *Et in terra pax...*, etc.

9. A necessidade de atribuição de autoria

Cerca de 170 das pouco mais de 450 composições catalogadas na série "Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX" do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (o que eqüivale a quase 40%) não possuem indicação de autoria, já descontadas desse total as obras cujo autor pode ser identificado com base em manuscritos de outros arquivos, descritos em catálogos publicados.

De fato, entre um terço e metade das composições religiosas preservadas em acervos brasileiros de manuscritos musicais não possui o nome de seus autores nas cópias, mas ainda é forte, no meio musical e mesmo musicológico, a necessidade de estabelecer a autoria, para elevar o valor simbólico da obra e proporcionar uma certa precisão em sua referência. Em um estudo crítico sobre os trabalhos musicológicos desenvolvidos ao redor dos acervos bolivianos de manuscritos musicais, nos quais muitas composições anônimas foram atribuídas a Domenico Zípoli (1688-1726), Leonardo Waisman concluiu existir uma noção de "propriedade" de um compositor, por parte de determinado musicólogo, como forma de garantir prestígio tanto para o compositor

quanto para o pesquisador, fenômeno que, freqüentemente, levou à atribuição de obras anônimas ao compositor estudado.[32]

O catálogo *O ciclo do ouro*, por exemplo, atribui vinte e nove obras (ou conjuntos de obras) sem indicação de autoria ao compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira, sem esclarecer os critérios dessa atribuição. Esse tipo de procedimento, utilizado no Brasil, via de regra sem fundamentação científica, é uma prática extremamente perigosa, pois é muito grande o risco de o arquivista ser induzido a conclusões precipitadas e mesmo a deduções incorretas, como veremos a seguir.

A consulta a vários acervos revela, com certa freqüência, a existência de uma mesma composição atribuída a dois, até mesmo a três autores diferentes em manuscritos diversos. Esse fenômeno pode ter origem na grande circulação de manuscritos que ocorreu no Brasil nos séculos XVIII e XIX e em uma noção de posse do manuscrito mais forte até que a própria noção de autoria.

No frontispício de um manuscrito do Museu da Música de Mariana, por exemplo, lê-se: "*Ladainha de José Joaquim, com violinos, oboés, trompas e baixo. Se a quiser comprar, mande-me 1$000 e ficará em seu poder. E querendo, Senhor Fulano, adeus, até a vista, que seja breve. O mesmo.*"[33] Como não existiram direitos autorais no Brasil, antes do século XX, após a compra deste manuscrito, o músico poderia realizar novas cópias, para seu próprio uso ou mesmo para nova venda, nem sempre estando obrigado a mencionar o autor. Se acaso o copista aplicasse somente o seu nome, como proprietário da cópia, a utilização das informações do frontispício poderia induzir o arquivista à adoção do nome do copista como autor da obra.

No *Catalogo dos compositores na Ciência da música*, que integra o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa (redigido provavelmente em 1737),[34] pode-se observar um fenômeno que esclarece algumas questões relacionadas à música sem indicação de autoria. Após uma extensa relação de obras de João Fo

---

[32] WAISMAN, Leonardo. Schmid, Zipoli, y el "Indigena anónimo": Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas. In: ILLARI, Bernardo (ed.). *Música barroca del Chiquitos jesuítico: trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos*. Santa Cruz de la Sierra: Agencia Española de Cooperación Internacional / Centro Iberoamericano de Formacion Santa Cruz, 1998. p.43-55.

[33] Folha solta de 30,4 x 21,3 cm, arquivada no Museu da Música de Mariana, sem código. Esse documento ainda não foi citado em catálogos de manuscritos ou em trabalhos musicológicos.

[34] *Catalogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo pr.º eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes Reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria*. f.199v-200r.

gaça (1589-1658), inicialmente arquivadas no Convento de São Paulo da Serra d'Ossa (Portugal), o autor do *Catálogo* comenta:[35]

> "[...] *a mesma estimação tiveram neste Convento do Santíssimo Sacramento outras muitas obras deste memorável compositor de Missas de estante para o Advento e Quaresma, Lições e Responsórios e Responsos do Ofício de Defuntos, Salmos das Vésperas, Paixões e muitos Vilancicos, porém de tudo isto só se conserva a memória e a mágoa de haver, quem movido mais do interesse próprio, que da utilidade comum, vendeu tão estimáveis livros e papéis para a Capela da Sé do Porto e de outras mais deste Reino, nos quais hoje se conservam, e pode ser que sem a respeitável memória do seu autor*. [...]" (destaque meu)

Manuscritos que passassem por um processo semelhante ao descrito no catálogo português, cairiam em uma espécie de "domínio público", desaparecendo a noção de autoria e entrando em jogo a posse do documento, fosse em relação aos manuscritos adquiridos, fosse em relação às cópias dele extraídas. Nomes de copistas que se confundem com autores são comuns na documentação musical brasileira e os catálogos consultados muitas vezes têm apresentado informações conflitantes entre si.

O Texto da Paixão de Sexta-feira Santa (*Passio... Joannem*), disponível em sete conjuntos manuscritos (dois deles provavelmente do século XVIII) em ACMSP P 072, por exemplo, embora sem indicação de autoria, foi atribuído a André da Silva Gomes no catálogo de obras desse autor (n. 111),[36] enquanto uma obra praticamente idêntica do Museu Carlos Gomes, que possui o frontispício "*1831 - Paixão de Sexta Feira Santa / de / Manuel José Gomes*", foi catalogada como composição desse músico (n. 95).[37] Como explicar o frontispício do manuscrito do Museu Carlos Gomes, haja vista a existência, no ACMSP, de cópias da mesma obra realizadas em período muito anterior?

No Texto e Turbas para a Paixão de Domingo de Ramos (*Passio... Matthæum*) de ACMSP P 074 (quatro conjuntos), cujo título do primeiro conjunto (uma partitura e não conjunto de partes) é "*Passio = Secundum Matthæum Original de Andre da Silva Gomes = 1811 p.ª 1812 = / Caderno 1.º* ", a informação que aparece no final do manuscrito parece indicar uma clara autoria desse compositor, também copista da partitura: "*Concluida esta obra no dia 27 de Dezembro de 1811 para se executar no domº de Ra*

---

[35] NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português (o códice 8942 da B.N.L.)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.46.
[36] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. Op. cit., n.111, p.210.
[37] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. Op. cit., n.95, p.97.

mos do seguinte anno de 1812."[38] O problema é que a mesma composição, transcrita um tom acima, aparece no Museu Carlos Gomes, com o frontispício "*1831 - Paixão de Domingo de Ramos a 4 / De / Manuel José Gomes*". A preocupação maior com a autoria que com a composição em si levou Régis Duprat a atribuir a primeira versão a André da Silva Gomes[39] e Lenita Nogueira a atribuir a segunda versão a Manuel José Gomes.[40]

Nos catálogos consultados existem vários casos semelhantes, observando-se informações contraditórias, obras idênticas associadas a autores diferentes e, principalmente, um excesso de atribuições de autoria para obras em cujos manuscritos consta apenas o nome do copista. Embora não exista um estudo sistemático a esse respeito, nos manuscritos em que estão identificados tanto o autor quanto o copista, é grande a freqüência de casos, como os abaixo citados (do catálogo do Museu Carlos Gomes), nos quais o autor foi identificado com a preposição *por* (às vezes *pelo*) e o copista (quase sempre proprietário do manuscrito) pela preposição *de*, com o significado de posse (destaques meus):

n. 10 (p. 24) - "*Miserere para 4ª e 5ª feira de / Trevas* ***por*** *seu Author Baldi /* ***de*** */ Manuel José Gomes*"
n. 29 (p. 29) - "*Adoração da Cruz /* ***por*** */ Manuel Dias de Barros / 6ª Fra Sta /* ***De*** */ Sant'Anna Gomes*"
n. 58 (p. 67) - "*Regina cœli lætare e / Alleluia, para a procissão de Domingo da Ressurreição /* ***por*** */ Manoel José Gomes /* ***De*** */ Sant'Anna Gomes*"
n. 172 (p. 150) - "*Paixão de / Domingo de Ramos / a 4 vozes e Basso /* ***De*** */ Sant'Anna Gomes /* ***Pr*** *Jesuino M. Carmello*"
n. 259 (p. 211) - "*Flos Carmeli* ***Por*** *Francisco / Manoel da Silva /* ***De*** */ Manoel José Gomes*"
n. 277 (p. 227) - "*Solo de Clara Lux /* ***Por*** *seu autor o Snr / Tente Corononel André da Sª Gomes /* ***De*** */ Manuel José Gomes / 20-9-1862*"

Existem casos, entretanto, nos quais figura somente um nome no manuscrito, o qual, nos catálogos consultados, foi muitas vezes considerado como indicação de autoria. Das sessenta e duas obras atribuídas a Manuel José Gomes (1772-1868), no catálogo do Museu Carlos Gomes, cinqüenta e nove estão disponíveis também em cópias des

---

[38] ACMSP P 074 C-1 - "*Passio = Secundum Matthæum Original de Andre da Silva Gomes = 1811 p.ª 1812 = / Caderno 1.º* ". Cópia de André da Silva Gomes, [São Paulo], 27/12/1811 (partitura em 4 cadernos): partes de [SATB "das turbas", SATB "do texto", cantochão]. Esse texto está na f.8v do quarto caderno.
[39] DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. Op. cit., n.112, p.210-211.
[40] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. n.94, p.97.

se músico.[41] Dentre elas, existem cinco tipos de informações nos frontispícios ou títulos que, mesmo com algumas variações, podem ser observadas no quadro 3.

Quadro 3. Expressões utilizadas em manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes, cujas composições foram atribuídas a Manuel José Gomes.

Indicações nos manuscritos	Ocorrências
"*de Manuel José Gomes*"	**22** (37%)
"*por Manuel José Gomes*"	**21** (36%)
"*Manuel José Gomes*"	**7** (12%)
"*autor Manuel José Gomes*"	**3** (5%)
[sem indicações]	**6** (10%)
Total	**59** (100%)

Qual seria a razão para esse músico diferenciar, em 73% das cópias, as obras *por* e as obras *de* Manuel José Gomes? Considerando-se os casos acima analisados e também a grande ocorrência do termo *de* em manuscritos para os quais foi comprovada autoria da música não correspondente ao copista indicado, os termos utilizados nos títulos ou frontispícios parecem estar preferencialmente associados à noção de composição (*por*) e de posse ou cópia dos manuscritos (*de*). Manuel José Gomes pode ser apenas o copista de um considerável volume de obras que o catálogo do Museu Carlos Gomes atribui a sua autoria.

É interessante considerar, também, o caso de Gabriela Alves de Souza, uma colecionadora do final do século XIX e admiradora das composições de José Maurício Nunes Garcia, que aplicou o nome desse músico em dezenas de manuscritos que não possuíam qualquer identificação de autoria. Esse fato fez com que, no catálogo publicado por Cleofe Person de Mattos, fosse incluída uma série de peças que podem não ter sido compostas e sequer copiadas pelo mestre carioca.[42]

O estudo dos catálogos brasileiros de manuscritos musicais, sob essa perspectiva, permitiria a produção de vários trabalhos de crítica musicológica, tal é a quantidade de atribuições de autoria questionáveis. Jaime Diniz que, infelizmente, não teve a

[41] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. Op. cit., n.55-116, p.65-110.
[42] MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Op. cit., 413 p.

oportunidade de catalogar acervos de maior porte,[43] foi, por ironia, um dos pesquisadores mais cautelosos em relação a esse aspecto. Percebendo que os nomes constantes nos manuscritos musicais às vezes poderiam levar a erros notórios, o autor declarou:[44]

> "[...] *Sabe-se como é difícil esse problema de autenticidade, com relação aos manuscritos musicais de nossos arquivos. Nem sempre basta encontrar na partitura ou, mais freqüentemente, nas partes da obra o nome do autor. Pode ser o verdadeiro, mas poderá ser falso. Ser o nome de um copista. De um proprietário da obra.* [...]"

A noção de autoria, na música religiosa dos séculos XVIII e XIX (especialmente em acervos americanos de manuscritos musicais), é bem mais tênue que no caso da música instrumental européia do século XIX, por exemplo. A funcionalidade das obras, a semelhança entre os textos e, principalmente, a relação entre os músicos e as instituições que encomendavam música religiosa, não proporcionavam aos seus autores a individualidade que tiveram os compositores de música destinada às casas de espetáculo européias no século XIX, escritas por autores autônomos, que dependiam da associação do estilo à sua personalidade para conquistar espaço no mercado musical. A celebridade de tais músicos era, portanto, uma necessidade imposta pelo sistema e uma particularidade louvada pelo público.

O sucesso da música religiosa de caráter funcional, por ouro lado, dependia menos da celebridade do autor e mais da adequação das obras à função cerimonial e às normas impostas pela entidade solicitante que, via de regra, interessava-se pelo produto, e não necessariamente pelo produtor. Esse efeito fez com que os músicos nem sempre compusessem as obras de que necessitavam para o trabalho nas igrejas e capelas. A regra geral era armazenar - por composição ou aquisição - um repertório adequado ao maior número possível de funções sacras, para garantir sua atuação profissional, mesmo que os meios utilizados para sua obtenção não fossem muito lícitos. Em uma carta escrita em Itu (SP), pelo compositor santista Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), dirigida ao "*Reverendíssimo Senhor Padre Mestre Prior Fr. Antônio Inácio do Coração*

---

[43] Esse autor chegou a classificar e apresentar um catálogo das poucas composições de Damião Barbosa Araújo que encontrou na Bahia e em Minas Gerais (ver referência na próxima nota), mas não se dedicou a acervos do mesmo porte que aqueles cujos catálogos foram publicados até o momento.

[44] ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento Baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. *Estudos Baianos*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.2, p.27 (do estudo introdutório). 1970.

de Jesus" em 16 de julho de 1815, o autor confessou dois "furtos" de música de seu antigo mestre, na década de 1780:[45]

> "*No tempo da minha rapaziada, em que morei nessa vila, e no qual freqüentei muito esse Convento que Vossa Reverendíssima hoje governa, pois nele aprendi música, e tocar órgão com um religioso antigo que nele havia, sucedeu que, por falta de consciência nesse tempo, pois era rapaz, apanhei do meu Padre Mestre algumas poucas músicas que naquele tempo ele estimava, e que hoje nada valeriam; ainda depois de me passar para esta vila, em que moro, ainda mandei, por um condiscípulo, copiar outras, isto haverão 30 anos, pouco mais ou menos, do que hoje tenho remorsos, por ser feito tudo sem o consentimento do dito Padre Mestre.* [...]" (destaque meu)

Com quais finalidades Jesuíno do Monte Carmelo teria apanhado e, depois, mandado copiar músicas de seu mestre, se não fosse para a utilização em ofícios religiosos? Se Jesuíno não indicou o nome do mestre nem em sua confissão final, teria ele aplicado o nome do compositor às cópias mandadas extrair "*sem o consentimento do dito Padre Mestre*", sob o risco de ver denunciada sua atitude ilícita? Se esse músico "*apanhou*" e "*mandou copiar*" músicas de seu Padre Mestre em um convento, ocultando o fato por cerca de trinta anos, o que não dizer, então, do "furto" entre simples músicos, cantores, mestres e aprendizes? Finalmente, em posse dessas informações, poder-se-ía considerar Jesuíno do Monte Carmelo seguramente o *autor* das nove composições que foram parar em manuscritos do Museu Carlos Gomes?[46]

O fato é que a circulação de obras sem um conhecimento preciso de autoria, resultado da venda de cópias, da perda dos registros de composição e da própria pirataria, gerou a preservação de uma enorme quantidade de obras anônimas nos acervos brasileiros de manuscritos musicais. A compreensão desse fenômeno é importante para o desenvolvimento do trabalho arquivístico e musicológico e sua consideração permitirá um enfoque maior nas composições do que nos compositores.

É fundamental, por esse motivo, maior preocupação, no trabalho arquivístico ou musicológico, com as obras em si do que com seus autores ou possíveis autores. A determinação da autoria de composições religiosas dos séculos XVIII e XIX é mais uma

[45] ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno de Monte-Carmelo*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1963. p.202-205 (nota 1).
[46] NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. Op. cit., n.167-175, p.147-152.

inquietação romântica e uma necessidade mercadológica do que, propriamente, uma urgência científica.

10. Conclusão

A elaboração de catálogos de manuscritos musicais é fundamental para possibilitar aos pesquisadores um rápido conhecimento do conteúdo dos acervos. Sua finalidade é, essencialmente, informar os pesquisadores e facilitar a consulta, uma vez que os arquivistas que trabalham no local já possuem uma visão geral do acervo.

A metodologia empregada nessa tarefa, embora desenvolvida justamente para auxiliar a consulta, às vezes pode apresentar resultados pouco adequados ou mesmo conflitantes, transferindo aos pesquisadores problemas complexos ou informações diferentes das que constam nos manuscritos. Por essa razão, torna-se necessário um debate mais amplo sobre as questões metodológicas envolvidas no trabalho arquivístico-musical, para que novas iniciativas minimizem os problemas observados nos catálogos até agora publicados.

Apesar dessa necessidade, a maior urgência, em relação aos acervos de manuscritos musicais, nem é propriamente a metodologia empregada em sua organização e catalogação, mas sua efetiva abertura aos pesquisadores, com regras de consulta claras, éticas e democráticas, que visem, antes de tudo, a difusão do patrimônio arquivístico, sem o que não será possível o desenvolvimento de estudos nessa área e o usufruto das obras e informações preservadas.

Ao lado do trabalho arquivístico e musicológico, é necessário que os profissionais dessa área assumam o compromisso de defender uma política objetiva de preservação e acesso à documentação musical, como forma de proporcionar a essas atividades um caráter científico e, sobretudo, humanístico.

11. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno de Monte-Carmelo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. 273p (Obras Completas de Mário de Andrade, 16)

ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento Baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. *Estudos Baianos*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.2. 1970. 30 + 23p.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*: tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 280p.

BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978. 454p.

CASTAGNA, Paulo. A Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n.1, jan.1999, p.16-27.

CASTAGNA, Paulo. O estilo antigo na prática musical paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. 3v. Tese (Doutoramento em História) - Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (em conclusão)

COTTA, André Guerra. Subsídios para uma Arquivologia Musical. XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Campinas, 24 a 28 de agosto de 1998. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998. p.238-243.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970. 413p.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX / coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. v.1 [Compositores Mineiros dos séculos XVIII e XIX], 1991 178p. e v.2 [Compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX], 1994, 92p.(Coleção pesquisa Científica)

NERY, Ruy Vieira. *A música no ciclo da " Bilioteca Lusitana"*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 277p.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415p.

OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) "O mestre de Capela da Sé de São Paulo"*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafica Tietê S.A.], 1954. 58p.

REZENDE [FONSECA], Maria [da] Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. 765p.

REZENDE FONSECA, Maria da Conceição. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana: Arquivo de música dos séculos XVIII e XIX. In: I ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, Mariana, MG, 1 a 4 de julho de 1984. *Anais*. Belo Horizonte, Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana [Imprensa Universitária], [1985]. p.51-80.

WAISMAN, Leonardo. Schmid, Zipoli, y el "Indigena anónimo": Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas. In: ILLARI, Bernardo (ed.). *Música barroca del Chiquitos jesuítico: trabajos leídos en el Encuentro de Musicólogos*. Santa Cruz de la Sierra: Agencia Española de Cooperación Internacional / Centro Iberoamericano de Formacion Santa Cruz, 1998. p.43-55.